

## **2. UNA MODERNIDAD PROPIA EN LA METRÓPOLI NORTEAMERICANA: LOS RASCACIELOS**

**2. 1. EL ANTECEDENTE DE LOS EDIFICIOS EN ALTURA DE LA ESCUELA DE CHICAGO.**—Si la arquitectura moderna significó una revolución general en el arte de edificar, el rascacielos constituyó uno de sus tipos más emblemáticos, y el único realmente específico de la edad contemporánea. La aparición de nuevos sistemas de construir con las estructuras de acero laminado, primero, y de hormigón armado, después, permitieron realizar torres más altas que nunca para albergar usos corrientes, naciendo así un tipo arquitectónico exclusivamente moderno.

Esto es, un tipo de edificio que por sus especiales y diversas características planteaba a los arquitectos la necesidad de inventar recursos formales nuevos, capaces de convertir en una arquitectura concreta el nuevo problema.

El nacimiento de este tipo se produjo en Estados Unidos hacia 1880, cuando la aparición del acero laminado sugirió la posibilidad de construir edificios en altura, fundamentalmente de equipamientos comerciales, almacenes y oficinas. Fue en Chicago, como es bien sabido, y en las últimas décadas del siglo pasado, cuando los arquitectos de la ciudad comenzaron a recibir encargos de construcciones altas para firmas comerciales, a erigir en los solares de las manzanas de la retícula urbana.

La necesidad de aprovechar el volumen solicitaba una forma muy simple para el edificio, que pasó así a concebirse como el paralelepípedo dictado por la planta del terreno y dividido en pisos. La electricidad, tan fundamental para la existencia del tipo por haber hecho posibles los ascensores, eliminaba muchas veces la necesidad de patios al contar con la luz artificial, de modo que, frecuentemente, el volumen pudo ser compacto.

Y dado que las plantas eran diáfanas debido al uso de la estructura de acero, precisando tan sólo de comunicaciones verticales, los arquitectos de Chicago se encontraron con que el principal problema del proyecto era concebir el cierre de aquel volumen predefinido y sostenido por un esqueleto independiente; esto es, concebir las fachadas que iban a convertir al edificio en arquitectura y, así, en una imagen urbana aceptable.

No era este un problema escaso: el obligado volumen prismático llevaba consigo un importante pie forzado, la existencia de la estructura reticular de acero. Ésta se dimensionaba con criterios funcionales y de cálculo, resultando, sin embargo, una pauta a la que necesariamente las fachadas habían de acomodarse.

A este importante condicionamiento se añadía el propio tamaño como una especial dificultad a vencer. El volumen era prismático y simple, su imagen estaba condicionada por la estructura interna, cuya línea límite coincidía con la de fachada, y era, además, enorme. Ninguna concesión, ninguna blandura, ofrecía el trabajo de los arquitectos de lo que luego se llamó la *Escuela de Chicago* (William Le Baron Jenney, Holabird y Roche, Adler y Sullivan, Burnham y Root), uno de los primeros y brillantes episodios de la arquitectura moderna, todavía a finales del siglo XIX.

Los arquitectos de Chicago proyectaban, pues, una estructura de acero, con su límite en la fachada, procediendo a concebir ésta al modo clásico, o más concretamente, adaptando el modelo del palacio renacentista y su tradición.

Observando cómo el Renacimiento había resuelto con brillante fortuna la presencia del gran volumen cúbico en la ciudad —inclinados ya por su propia formación hacia un derrotero semejante— y apoyados también en el ejemplo del gran arquitecto de Filadelfia H. H. Richardson, procedieron a imitarlos, tratando de hacer el traslado que el mayor tamaño —o mejor, la mayor altura— exigía.

Así, adoptaron la idea de un edificio que exalta su poderoso y continuo volumen, pero que pretende también proporcionarlo mediante la existencia de una gran cornisa, de un dilatado cuerpo principal y de otro basamental. Al enfrentarse con el gran tamaño, se decidió a menudo que el basamento tuviera varios pisos, o la cornisa alguno, modo general en que los edificios intentaron domesticar su enormidad.

El trazado concreto de la fachada tenía que resolver el excesivo desarrollo en altura del cuerpo principal además de aceptar las dimensiones de la retícula estructural, que señalará la posición de los cuerpos, simples revestimientos de los soportes de acero. Estos cuerpos macizos se convirtieron muy frecuentemente en columnas de órdenes clásicos apilastrados y simplificados, de tipo gigante, algunas veces superpuestos uno encima del otro, y jerarquizados en clases en otras ocasiones.

Ello permitía configurar la fachada dando sentido al volumen «palaciego» y reduciendo su aparente tamaño por medio de la proporción conseguida para las partes. Los entrepaños entre columnas se cerraron con ventanas, de tal modo que las fachadas son muy abiertas y acristaladas, a veces casi como si tuvieran una vidriera continua, al tiempo que los huecos se repiten, formando unidades de proporción vertical, con pequeñas pilastras o columnitas entre sí, y de forma que la figura clasicista no quedara afectada por la diafanidad del «muro».

Los arquitectos de Chicago de aquella época lograron así dar una silueta y apariencia clásica, de enorme fuerza urbana, a un edificio completamente moderno, en realidad, como la gran apertura de sus fachadas permite adivinar, atendiendo con ello una doble cuestión y una doble escala formal. En el desarrollo de la llamada Escuela de Chicago —esto es, hasta el final del siglo— no llegó a abandonarse nunca esta forma clásica de entender el edificio, en el sentido de su composición general, si bien la fuerza concedida a la delgada estructura y al logro de una fachada diáfana, y la importancia de la planta liberada por la nueva construcción, hizo que estos arquitectos anticiparan en gran modo la arquitectura propiamente moderna.

Pero —como señaló el gran crítico Colin Rowe— la calidad arquitectónica mediante el dominio formal de la nueva técnica constructiva se produjo en Chicago, en aparente paradoja, debido a las demandas prácticas, prosaicas, de las empresas que solicitaban las construcciones, mientras para la arquitectura moderna europea, en cambio, tanto el edificio en altura como las relaciones entre arquitectura y nuevas estructuras resistentes se inscribían en el interior de un pensamiento conceptual, casi filosófico.

Los encargos de la Escuela de Chicago, germen del edificio en altura, fueron trabajos pragmáticos tanto por el propio tema —oficinas, almacenes, etc.— como por la propia actitud de los comitentes, interesados en que se utilizaran las posibilidades que la estructura de acero y la invención del ascensor ofrecían para el aprovechamiento de los terrenos, y sin interés alguno en lo que la arquitectura podía darles más allá del lado práctico.

Los edificios tendieron así a ser grandes contenedores, paralelepípedos elementales, dura cuestión formal que la inteligencia de los profesionales de la ciudad logró convertir en uno de los episodios más importantes de entre los precedentes de la arquitectura moderna, y de gran valor sustantivo considerado en sí mismo.

Pero los edificios en altura de Chicago no llegaban a ser, sin embargo, lo que se conoció como «rascacielos» (*skyscrapers*), sino, simplemente, edificios de mayor altura de los que hasta entonces se habían hecho, siendo incluso algunas veces de proporciones dilatadamente horizontales y construyéndose entre medianeras, en la formación de una ciudad compacta.

Pero se descubrieron al hacerlos cuestiones importantísimas para los edificios en altura, en general, y para los rascacielos en particular, como fue la de la necesidad de dotar a la construcción de una imagen que en sus mismas bases de partida no contiene, imagen que ha de quedar subordinada, sin embargo, a una adecuada relación con la estructura resistente y ser, en cierto modo, expresión de ella. Esto supuso un verdadero método de abordar el problema, y que, así enunciado en términos muy generales, se convirtió en un planteamiento casi permanente, pasando a ser utilizado como un recurso proyectual autónomo.

**2. 2. EL VALOR REPRESENTATIVO Y LA FORMA ARBITRARIA EN LOS RASCACIELOS DE NUEVA YORK.**—En la ciudad de Nueva York se produjeron las cosas de modo muy distinto, dicho esto en términos generales, y ello tanto debido a las ordenanzas de Manhattan, que llevarán al rascacielos a tomar perfiles escalonados, como por causa del tipo de empresas que los encargaban. Como dijimos, los clientes de los arquitectos de Chicago pedían edificios prácticos y de aprovechamiento del volumen, siendo la cualificación arquitectónica lograda en ellos algo gratuitamente añadido por el interés que en una tal calidad tenían los propios profesionales.

Las empresas neoyorquinas, por el contrario, querían erigir sus sedes con un sentido representativo, propagandístico de sus firmas y, así, no sólo puramente práctico, sino cualificado y hasta espectacular. En Nueva York interesaba al cliente el valor representativo que la arquitectura tenía, valor que alcanzaba una gran intensidad al tratarse de edificios en altura, en el que la propia cota de ésta suponía, y fue durante mucho tiempo, un factor de competencia. Incluso puede decirse que había propietarios directamente interesados en la cultura arquitectónica, si bien la gran ciudad, naturalmente, llegará a cobijar toda clase de arquitecturas.

La idea de torre caracterizó a los rascacielos más significativos de Manhattan, que no estarán sometidos al volumen paralelepípedo de máximo aprovechamiento, teniendo como norma general la de estrecharse hacia arriba, independizándose de los contiguos a los que, con frecuencia, estaban unidos por la base. A los grados de libertad que esta cuestión suponía se añadirá el deseo del carácter representativo, lo que planteará la imagen del rascacielos como un tema radicalmente importante, debido a su escala, al tiempo que notoriamente arbitrario. Las estructuras resistentes, ya asimiladas en su novedad, se empezaron a entender como la posibilidad que permitía concebir cualquier forma que fuere.

No obstante, y como en Chicago, se acudió al código clásico en cuanto vocabulario capaz de una gran versatilidad y de un gran control formal, así como se recogieron igualmente otras imágenes históricas en las que inspirarse. El eclecticismo desarrolló también su propia libertad y fantasía, generalmente historicista, y, así, toda clase de estilos y recuerdos del pasado fueron utilizados para dar la forma aparente al nuevo tipo de colosos, con un predominio notable de las figuraciones clásicas. La ciudad deviene de este modo un inmenso *collage* de objetos gigantes que compiten en su persuasión formal.

Pero la idea de rascacielos como torre exenta —aunque fuera casi siempre de modo parcial— planteaba problemas de configuración completamente distintos que en los grandes edificios urbanos de

Chicago. El interés por la neta y proporcionada definición del volumen y la ordenación y elaborada textura de los paños de fachada en función de la estructura resistente, que con anterioridad hemos examinado, dio paso a cuestiones de muy distinto orden.

Puede decirse que fue sobre todo la conciencia de la arbitrariedad de la forma y de su consiguiente condición voluntaria la premisa de la que partió la arquitectura de los rascacielos de Manhattan desde el final del siglo XIX hasta los años treinta. Esto es, de la necesidad de definir un volumen completamente libre, en el sentido al menos de disponer de infinitas posibilidades formales y de no precisar más que de una muy escasa relación, de simple congruencia, con la estructura resistente.

Pues, acostumbrados los arquitectos a la existencia, muy pronto convencional, de las grandes estructuras reticulares de acero, enseguida perdieron, por lo general, todo interés en expresarlas, siquiera fuera en el sentido moderado y metafórico de la Escuela de Chicago, pasando, más simplemente, a disfrutar de modo directo de la libertad y de las ventajas que suponían.

Curiosamente así, el rascacielos, aun cuando suponga de un lado una nutrida serie de complejos problemas técnicos que lo condicionan, significa también, de otro, un grado tan notable de libertad general de la forma arquitectónica —y, sobre todo, de su imagen— que ésta se convierte en el primordial de sus diferentes problemas arquitectónicos. La escala de su imagen y la consecuente intensidad de su impronta visual en el paisaje urbano pueden calificarse precisamente a través de la repetida libertad.

El rascacielos fue concebido entonces como un problema de plástica urbana; esto es, con aspectos mucho más escultóricos de lo que suele ser usual en arquitectura. Y si las ideas y los lenguajes de la historia fueron abundantemente utilizados durante la época ecléctica, como ya dijimos, aparecieron después algunas figuraciones nuevas, como el expresionismo y el Art Déco, que fueron brillantes instrumentos de la calidad formal de los gigantes neoyorquinos.

Las ordenanzas de escalonamiento apuntaban ya por sí solas un mecanismo de lógica formal directa en cuanto sugerían un gran cuerpo basamental que sustentaba una torre. El basamento, necesario para la unión inferior de los edificios en el continuo de la manzana, podía resolver el contacto con la calle; esto es, el modo en que el edificio aparecía en ella con una escala más propia, dotado de una portada adecuada a la visión cercana del peatón o del coche inmediato. La torre, que debía aceptar el escalonamiento al menos en su final, adquiría su máximo valor como silueta, o, si se prefiere, como imagen a gran escala, que se ha de imponer por causa de su propio tamaño tanto en el *skyline* de la ciudad como en las más diversas vistas y superposiciones.

Pero ello venía a coincidir, en definitiva, con el planteamiento tradicional de una torre, en la historia pasada mucho más afectada por la estabilidad y, así más necesitada para conseguir dicha estabilidad de la forma escalonada y simétrica. Estas formas estables para las fábricas tradicionales de piedra o ladrillo caracterizaron siempre los casos de una torre eclesial, por ejemplo, o de una torre civil de la Edad Media. No resulta extraño así que el recurso de muchos arquitectos historicistas fuera el de trasladar soluciones concretas de aquellos casos, pues estaban suficientemente probadas como imagen y sólo exigían el adaptarlas a los nuevos problemas y dimensiones.

Así, torres clásicas, medievales italianas, góticas, etc., compitieron visualmente en el cielo neoyorquino, como si de una ciudad medieval se tratara. Tal analogía fue empleada de hecho para planificar la ciudad y todavía hoy la gran metrópoli conserva en buena parte esa impronta. El número de realizaciones fue muy numeroso, pero no siendo del todo esta época el objetivo del presente escrito, baste recordar uno de los casos más logrados que acudió a recoger la ayuda del gótico: el *Woolworth Building* (Broadway entre Barclay Street y Park Place, 1911-1913), del arquitecto **Cass Gilbert**.

Los mejores ejemplos, sin embargo, se dieron al aceptar uno de los planteamientos tradicionales de la torre eclesiástica —esbeltez, interés escultórico, sensación de ascensión en el fuste, remate final de gran riqueza plástica concebido como cubierta o «flecha»— pero procediendo a realizarlos en un



*Woolworth Building* (Nueva York, 1911-1913),  
de Cass Gilbert



lenguaje moderno que facilitara asimismo una importancia de la decoración capaz de exhibir y matizar la forma general. De ahí la fuerza del expresionismo y del Art Déco y de la aceptación más tardía que tuvo el Estilo Internacional, además de por simples razones temporales.

**2.3. LAS CONSECUENCIAS DEL CONCURSO PARA EL *CHICAGO TRIBUNE*: ELIEL SAARINEN. NOTA SOBRE EL DIBUJANTE HUGH FERRIS.**—El concurso internacional para la sede del periódico *Chicago Tribune* (1922) hizo concurrir a una gran cantidad de arquitectos europeos y americanos, constituyendo así una muestra del enorme grado de diversidad propuesto para la arquitectura del rascacielos en aquellos momentos.

El historicismo en todas sus formas, el eclecticismismo propiamente dicho, variantes del expresionismo y de la arquitectura derivada de la Escuela de Amsterdam, variantes del racionalismo, y arquitecturas que apostaban por la configuración de una imagen a gran escala, formaron un completo «escaparate» que muestra bien la citada diversidad, pero que aclara además la idea de forma arbitraria como constitutiva, en aparente paradoja, de la naturaleza misma del proyecto de un rascacielos.

Ya vimos sobradamente cómo, frente al puritanismo clásico y al pragmatismo de la Escuela de Chicago en los finales del siglo anterior, fue en la ciudad de Nueva York —sobre todo, en el desarrollo de

Manhattan— donde se había iniciado posteriormente un camino distinto que utilizaba en la construcción de los rascacielos la libertad formal que tal tipo ofrecía.

Los edificios de Chicago fueron, pues, casi un ejercicio de fachadas; o, cuando más, de esquinas, sin que la limitada altura que entonces alcanzaban y su casi obligada condición paralelepípedica hiciera que tuvieran que plantearse temas tales como el de la silueta o, en general, aquellas cuestiones proyectuales ligadas al valor del volumen singular a gran escala.

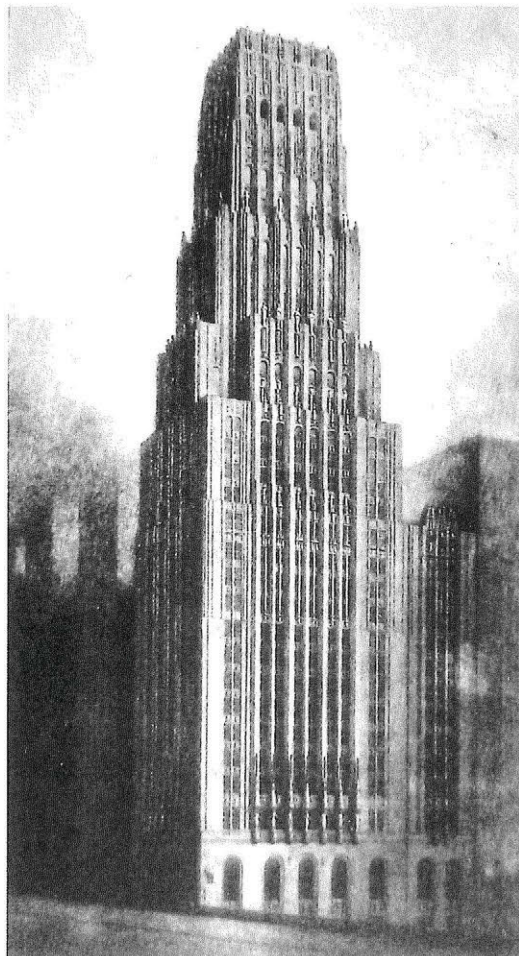
Ya dijimos también cómo la idea de la forma arbitraria en cuanto naturaleza propia de las arquitecturas gigantescas se unió al hecho de que las empresas y las propias instituciones empezaron a competir, en efecto, a través de las imágenes y de la altura de sus edificios, y ello explica así cómo el esfuerzo y la diversidad en la imagen que comentábamos en relación al concurso del *Chicago Tribune* representaba perfectamente lo que ya venía ocurriendo en Nueva York, y lo que iba a seguir pasando en años sucesivos.

Pero la época dorada de la construcción del rascacielos en Manhattan —dorada tanto por su alta calidad como por la condición local, culturalmente propia, de su arquitectura— se inició en los años veinte, y para explicarlo es útil continuar con la referencia del concurso para el *Chicago Tribune*. En él triunfó un brillante, y ya decadente, ejercicio neogótico, proyectado por **J. M. Howells** y **R. M. Hood**, sin que las propuestas más radicales —las expresionistas, las racionalistas, o las que elaboran una imagen a gran escala como objetivo principal— tuvieran ninguna aceptación para el jurado del certamen.



*Chicago Tribune* (Chicago, 1922),  
de J. M. Howells y R. M. Hood.  
Dibujo de H. Ferris

Pero la concesión del segundo premio al proyecto del arquitecto finlandés Eliel Saarinen llegaría a tener, sin embargo, una mayor resonancia que el primero: su brillante ejercicio alcanzó una gran popularidad entre los profesionales norteamericanos y marcó un objetivo formal que la ciudad de Nueva York —y no la de Chicago— hizo propio en una primera etapa.



*Proyecto para el concurso del Chicago Tribune (1922), de Eliel Saarinen*

**Eliel Saarinen** (Helsinki, 1873-1950) era un arquitecto del llamado «nacionalismo romántico», variante del historicismo pintoresco y del Art Nouveau, que sirvió en los países nórdicos para desprenderse del academicismo. Saarinen hizo con Lindgren y Gesellius el *pabellón de Finlandia* en la Exposición de París de 1900, el *Museo Nacional* de Helsinki (1902) y, ya solo, la *estación de ferrocarril*, también en Helsinki (1904-1911). Un atractivo proyecto, no realizado, el del *Parlamento* (1908), contenía ya el germen que le llevaría al conocimiento internacional, la propuesta para el concurso del *Chicago Tribune*.

La torre de Saarinen para Chicago se prolongó más adelante con otros proyectos para la misma ciudad, pues el arquitecto finlandés, emigró a Estados Unidos al comprobar el éxito de su propuesta entre los proyectistas y críticos a pesar de no haber alcanzado el primer premio.

Los nuevos ejercicios de Saarinen constituyeron variantes de cómo entender el ordenado y armónico escalonamiento de una gran forma, que ya no se compone de la suma de un paralelepípedo y una torre con una cierta solución de continuidad entre ambas, sino en la que, de un modo más orgá-



*Panhellenic Tower* (Nueva York, 1928),  
de J. M. Howells

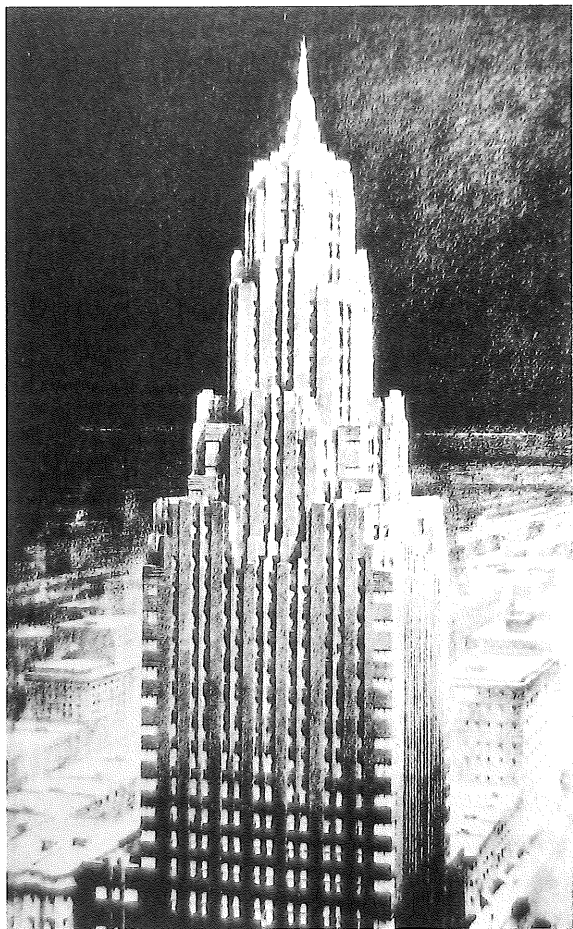


**2.4. «LA MONTAÑA MÁGICA»: EL RASCACIELOS ESCALONADO Y SUS VARIANTES.**—De entre los edificios que siguieron las anteriores ideas destacó, por ejemplo, el *Panhellenic Tower*, edificio para hotel de J. M. Howells (1928), uno de los arquitectos que vencieron el concurso para el *Chicago Tribune*.

Con respecto tanto a este último trabajo como a los proyectos de Saarinen, el lenguaje empleado por Howells se había simplificado, como corresponde a la fecha, y el fuste se proyectó así sin escalones, rematándose muy alto; esto es, tal y como ocurría ya en el citado ejercicio neogótico, pudiendo de este modo aprovechar mejor y más simplificada el volumen. Pero, también como en aquél, este edificio tiene un tamaño relativamente reducido, lo que en gran parte explica estas decisiones volumétricas, más sencillas que las que configuran las propuestas de Saarinen.

El edificio muestra bien la contribución de los recursos formales del expresionismo y del lenguaje Art Déco como ingredientes estilísticos y proyectuales que en Manhattan se hicieron propios.

En definitiva, la relación directa, volumétrica y formal, con respecto a una estructura resistente de disposición lógica e inmediata, que en el Chicago del último tercio del XIX había sido tan básica, fue en esta época olvidada, superada, si se prefiere. Y si la colección de proyectos presentados al *Chicago Tribune* daba ya la medida de la amplísima libertad formal que se tenía, los proyectos de Saarinen, los dibujos de Ferris y de la *Panhellenic Tower* de Howells mostraron bien cómo el lenguaje podía prescindir en gran modo de los vocabularios tradicionales sin perder persuasión formal, aun cuando los valores generales de la silueta y el volumen continuaran remitiendo a la historia. Aunque ya no tanto al clasicismo y ni siquiera al gótico, realmente.



*Roerich Museum and Master apartments* (Nueva York, 1928), de Corbett, Harrison & Mc Murray con Sugarman & Berger. Dibujo de H. Ferris



*Bricken Casino Building*  
(Nueva York, 1930), de Ely  
J. Kahn. Detalle



*North Building* (Nueva York, 1933), de H. W. Corbert y D. E. Waid



La historia aludida era ya más vaga e inconcreta, connotando relaciones con culturas ancestrales, incluso precolombinas, y presentando el rascacielos como una «montaña», casi mágica o sagrada, y en la que se quiere atrapar al menos una parte de lo que se ha llamado el «aura» de la historia.

Este elaborado modelo formal, origen de numerosas posibilidades volumétricas, se impuso durante los últimos años veinte y primeros treinta; esto es, en torno a los años de la gran depresión económica de 1929. El uso para oficinas de sedes empresariales y de instituciones se amplía —como ya había ocurrido con los rascacielos historicistas— al de viviendas y hoteles.

Pero si el volumen aparecía evidente en cuanto hecho arbitrario, y la variabilidad de los escalonamientos pudo dar lugar a toda clase de deformaciones y al empleo de nuevo de la división entre basamento y torre, los recursos compositivos y lingüísticos que resolvían los planos de las fachadas, con sus huecos, detalles y remates, se mantuvieron, aunque también variaran, en torno a los recursos caligráficos del expresionismo y al vocabulario Art Déco.

No se renunció en ocasiones a la cercanía al clasicismo, al goticismo, o a la figuratividad de culturas primitivas, pero se aceptó mayoritariamente el grafiado vertical del volumen y el valor de los elaborados remates de los planos que componen los escalonamientos, tal y como la *Panhellenic Tower* demostraba.



*Ardsley Apartments* (Nueva York, 1931),  
de E. Roth

Pueden citarse ejemplos como el *edificio de viviendas en One Fifth Avenue*, de Helme & Corbett con Sugarman & Berger (1927), de carácter canónico y moderado. De silueta figurativamente más avanzada, que introduce ya gestos modernos, como la terraza de esquina que rompe sutilmente la arista del volumen, es el *Roerich Museum and Master apartments* (310 Riverside Drive), de Corbett, Harrison & Mc Murray, también con Sugarman & Berger (1929).

Ejemplares más modernizados, tanto en volumetría como en lenguaje, son el *Bricken Casino Building* (1400 Broadway), de Ely Jacques Kahn (1930), o el *Western Union Building* (60 Hudson Street), edificio exento de Voorhees, Gmelin & Walker (1928-1930), ambos de gran atractivo formal. Acusando el origen expresionista del lenguaje y la libertad volumétrica, es interesante destacar asimismo el *North Building* (Madison Square Park), de H. W. Corbett y D. E. Waid (1933). Un ejemplar de escasa altura y dedicado a apartamentos, el *Ardsley Apartments* (320 Central Park West), de E. Roth (1931), continúa fiel a la idea escalonada más canónica, pero modifica el lenguaje de huecos y detalles hacia una versión de compromiso entre el Art Déco y el racionalismo.

Algunos otros edificios retrocedieron no obstante a esquemas volumétricos más elementales, a la manera del *Woolworth Building* de Cass Gilbert, y continuaron con el modelo de basamento cercano al paralelepípedo — aunque ahora con una volumetría más sofisticada, o más elaborada, como solución de continuidad— y una gran torre final. Destaca entre ellos el *Fuller Building* (45 East Fifty-seventh Street), de Walker & Gillette (1929-1930), que une a su silueta tradicional un tratamiento volumétrico de detalle, de huecos y decoración mucho más influido por el racionalismo, y con un cuerpo bajo resuelto en forma completamente acristalada.



Construido en un terreno casi triangular, acusando expresivamente esta irregularidad y con una esbelta y elegante torre, destaca asimismo el *City Bank Farmers Trust Building* (22 William Street), de Cross & Cross, con una gran insistencia ascendente en su tratamiento superficial y un lenguaje ecléctico en sus elementos y detalles.

Un ejemplar figurativamente más atípico por su coronación goticista es el *RCA Victor Building*, también de Cross & Cross (1931), manifestándose de forma más común en el lenguaje del resto del volumen, y situando la torre en una esquina, con la consiguiente asimetría del fuertemente escalonado cuerpo bajo. Algo relacionado con él, aunque figurativamente más moderado, es el *Irving Trust Building*, de Voorhees, Gmelin & Walker (1929-1931).

Estos cuatro edificios muestran, por otra parte, el exacerbado eclecticismo en que se movía la arquitectura de los rascacielos, y cómo su preocupación principal fue la de realizar un volumen como pieza pregnante de la singular ciudad, motivo que llevó a los arquitectos a disponer de nuevo de los estilos al servicio de dicha intención.

Edificio de interés, dotado de una torre ancha o doble, llevada al borde de la fachada, y con el cuerpo bajo a ambos lados y atrás, es también el *Hotel Waldorf Astoria*, de Schultze y Weaver (1931). Su lenguaje es el mayoritariamente empleado en un modo más unitario, pero su estructuración volu-



*RCA Victor Building* (Nueva York, 1931), de Cross & Cross

*Hotel Waldorf Astoria* (Nueva York, 1931), de Schultze y Weaver



métrica y urbana no atiende ya los tipos formales dados, sino a la lógica de su enclave, que maneja con seguridad. No obstante, puede hacerse sobre él una reflexión cercana a la anterior.

**2.5. EL RASCACIELOS NEOYORQUINO Y LA FORMA URBANA.**—Pues, en todo caso, el método de proyecto de estos edificios era, en el concepto, todavía algo semejante al de la vieja Escuela de Chicago. Esto es, que si bien se empleaba de modo muy diferente la libertad que la forma permitía —siempre condicionada por las ordenanzas—, el edificio siguió siendo, en el Nueva York del siglo xx, un volumen apriorístico, buscado en sí mismo. Un volumen que aparecía como un problema de diseño primario, en gran modo independiente del interior, que se acomoda a la lógica de aquel sin tener otra organización propia que una suma de plantas útiles atravesadas por las circulaciones verticales. Pero que, frente a Chicago, no estaba predeterminado por la posibilidad de realizar un paralelepípedo, sino por la necesidad de configurar una forma ascensional que dejaba todavía una fuerte incertidumbre volumétrica.

Este había sido ya, como es obvio, el método empleado por los rascacielos historicistas, pues en todos ellos la preocupación de la imagen frente a la ciudad era la primordial.

Resultaba bien lógico, por otra parte, que en la construcción de los edificios en altura, hubiera aparecido, en primer lugar, la preocupación por dominar arquitectónicamente una nueva estructura

—generalmente la de acero, más apropiada para la gran escala—, como ocurrió con la Escuela de Chicago, cuyos arquitectos pasaron así a expresarla; o a dominarla, si se prefiere, mediante instrumentos compositivos que no la niegan, que la ponen de relieve.

Pero, pasada esta primera etapa, la estructura fue desapareciendo como una preocupación, e incluso como un vehículo expresivo, al conocer con más seguridad cómo podía manejarse, desarrollándose sus posibilidades de libertad, y pasando el problema, con ellas, a ser otro bien distinto del de Chicago, el mismo que el de los rascacielos historicistas neoyorquinos: el de cuál podría ser el aspecto a dar a un edificio monstruoso, gigantesco; esto es, dotado de una altura y de una escala general tan enorme que era capaz de influir con su imagen en muchos de los puntos de vista que la ciudad tenía. De un objeto técnico muy sofisticado y preciso, pero que, por su tamaño, planteaba más problemas visuales que constructivos.

Resulta así también especialmente claro que, en las primeras décadas del siglo, los historicistas acudieran a imágenes concretas de torres antiguas como garantía de control formal de la gran imagen, manejándose después la mayor libertad e invención que hemos examinado, aunque atándose a la idea de torre, o de volumen escalonado a la manera de un zigurat, como medio de una seguridad formal que las propias ordenanzas apoyaban por otras causas.

Aunque la «estabilidad formal» así conseguida era técnicamente innecesaria. Pues ésta se había apropiado de las imágenes antiguas de torre que necesitaban de la simetría y de las soluciones escalonadas para conseguir una estabilidad mecánica real con las construcciones de fábrica de piedra o ladrillo. Con las estructuras de acero y hormigón, aunque la forma simétrica y visualmente estable facilitara el diseño técnico, podía prescindirse de ella. Como en todos los momentos de la historia, la llegada de técnicas nuevas se acometió con formas arquitectónicas que estaban técnicamente ligadas a procedimientos constructivos anteriores.

Pero en la etapa inmediatamente relatada muchos edificios hicieron ya gala de falta de convenciones, manejando con seguridad el haber encontrado una especie de naturaleza formal propia, versátil y expresiva, del gran edificio metropolitano. Esta se manifiesta sobre todo, y como ya hemos visto, en que la idea de escalonamiento, o de basamento y torre, se conserva como buen aprovechamiento del volumen, atención a la ordenanza y como lógica de estructuración técnica y de usos, pero la disposición volumétrica empezaba a adquirir un grado de libertad que llevó a formas menos simétricas y, en general, menos abstractas o menos condicionadas por una idea apriorística. Esto es, por ejemplo, a formas y disposiciones más relacionadas con el lugar: con el enclave urbano concreto y con sus características volumétricas y espaciales. Fue así la idea de una lógica menos interna, de relación entre volumen propio y cualidades del enclave, la que se investigó como respuesta formal, en el sentido en que lo indicaban ya las obras de Cross & Cross, a pesar de su eclecticismo residual, o el *Hotel Waldorf Astoria*. La forma del solar, su situación —en esquina, dando a una calle principal y otras secundarias, abriéndose a un espacio urbano singular, etc.—, y la relación general con las piezas próximas o visibles, pasaron a intervenir decididamente en el planteamiento básico de los proyectos.

Quedaría así, en relación con lo anterior, expresar todavía la aparición de algún otro tipo volumétrico, que coincidió en algunos casos con la modernización del camino expresionista-Déco debido a la influencia de lo que, años después, se conocerá como el Estilo Internacional.

Uno de estos tipos volumétricos, de interés en sí mismo y con el que se realizaron edificios bien atractivos, es el ya insinuado, aunque no consumado, por el *Hotel Waldorf Astoria*, que alcanzaba sentido en los terrenos de gran longitud de fachada a una Avenida o espacio urbano importante. Se trata de los edificios que se disponen con un gran frente hacia el espacio principal, teniendo como siempre un gran basamento, pero que se prolonga en estas ocasiones, y casi en el mismo plano de éste, para formar dos torres gemelas que lo caracterizan como organización y como imagen. El resto del basa-



*Eldorado Apartments* (Nueva York, 1931), de E. Roth y Margon & Holder

mento se dispone hacia atrás —esto es, hacia los espacios urbanos más secundarios—, pudiendo así tener hacia ellos patios, o patios abiertos, que permitan utilidades hoteleras o residenciales, usos que caracterizaron normalmente a este tipo de soluciones. Para estos usos el volumen escalonado y masivo, del mismo ancho en sus dos direcciones, no era posible, a no ser que se tratara de edificios de poco tamaño, como había ocurrido con el *Panhellenic Tower* de Howells.

A este tipo volumétrico y urbano corresponden, por ejemplo, bastantes de los edificios situados en Central Park West, y cuyo planteamiento tiene sentido precisamente por estar enclavados en este frente privilegiado del gran parque, al que presentan así su más alta, soleada y compositiva fachada: no hay otro vacío mayor en Manhattan que este de Central Park. Como hacia los ríos, Manhattan tiene hacia el gran parque siluetas principales de conjunto.

Uno de ellos, *Eldorado Apartments*, de E. Roth y Margon & Holder (1931), utilizó la coronación tradicional, escalonada y en aguja, de ambas torres. En los otros ejemplos se diseñaron torres con elaborado remate, pero más corto y recto, esto es, figurativamente más afín a la arquitectura moderna europea.

El *Century Apartments* (1931) y el *Majestic Apartments* (1930), ambos de I. Chanin, J. Delamare y Sloan & Robertson, propusieron así unas imágenes transformadas, en las que el lenguaje conservaba tanto las raíces como muchos de los recursos de la línea expresionista-Déco, pero en las que se han





*Century Apartments* (Nueva York, 1931), de I. Chanin, J. Delamare y Sloan & Robertson





*Majestic Apartments* (Nueva York, 1930), de I. Chanin, J. Delamare y Sloan & Robertson

*Radiator Building* (Nueva York, 1927),  
de R. Hood



introducido además decisiones volumétricas de carácter cúbico —diríamos—, así como el empleo de ventanales apaisados y la utilización de éstos en las esquinas, o la solución de los escalonamientos con un uso de plataformas horizontales que procede de la figuratividad holandesa neoplástica.

Estos edificios —que probablemente utilizaban ya en su lenguaje la fuerza del ejemplo del contemporáneo proyecto del *Chrysler Building*— significan el *culmen* en la evolución de un tema y de una manera específicos de la ciudad, que alcanzó su valor más atractivo cuando, dejándose influir por la renovación estética europea, consiguieron, sin embargo, conservar las intenciones urbanas, de imagen y de disposición que pertenecían a su tradición profesional, y lo hicieron además avanzándola en sumo grado. El conjunto del *Rockefeller Center*, al que más adelante nos referiremos, fue sin duda la obra maestra de esta cultura propia.

**2. 6. LA CARRERA DE RAYMOND HOOD.**—Uno de los arquitectos más singulares y brillantes en la construcción de torres y rascacielos fue **Raymond M. Hood** (1881-1934), que estudió en el M.I.T. y amplió estudios en París, y que venció, como ya sabemos, y en colaboración con J. Howells, el concurso para el *Chicago Tribune*. Arquitecto pragmático y ecléctico, pero excepcionalmente dotado, fue autor de algunas torres relativamente pequeñas y de otros rascacielos bien significativos. Todos ellos en su conjunto forman una muestra bastante elocuente de la evolución de esta cultura arquitectónica, sintetizándola con gran expresividad.



Deslumbrado, como Howells, por la citada propuesta de Saarinen, proyectó para el original *Radiator Building* (Nueva York, 1927) su versión del mismo tema formal llevado también a una escala más pequeña. En él no se ha prescindido de un eclecticismo en la decoración al que invitaban incluso los propios dibujos del arquitecto finlandés.

Pero ya en 1930 proyectó también el *Daily News Building* —asimismo con Howells, y para Manhattan—, en el que prescindieron de todo otro lenguaje que no fuera el moderno, si bien el escalonamiento de los volúmenes en la coronación, ahora mucho más alejado del arquetipo de la torre de planta cuadrada, permanecía fiel a las ideas locales que, apoyadas por las ordenanzas, se preocupaban siempre del significativo *skyline* de la ciudad. Claro es que tanto el solar de actuación como su mayor tamaño fueron razones que les llevaron a prescindir del viejo modelo.

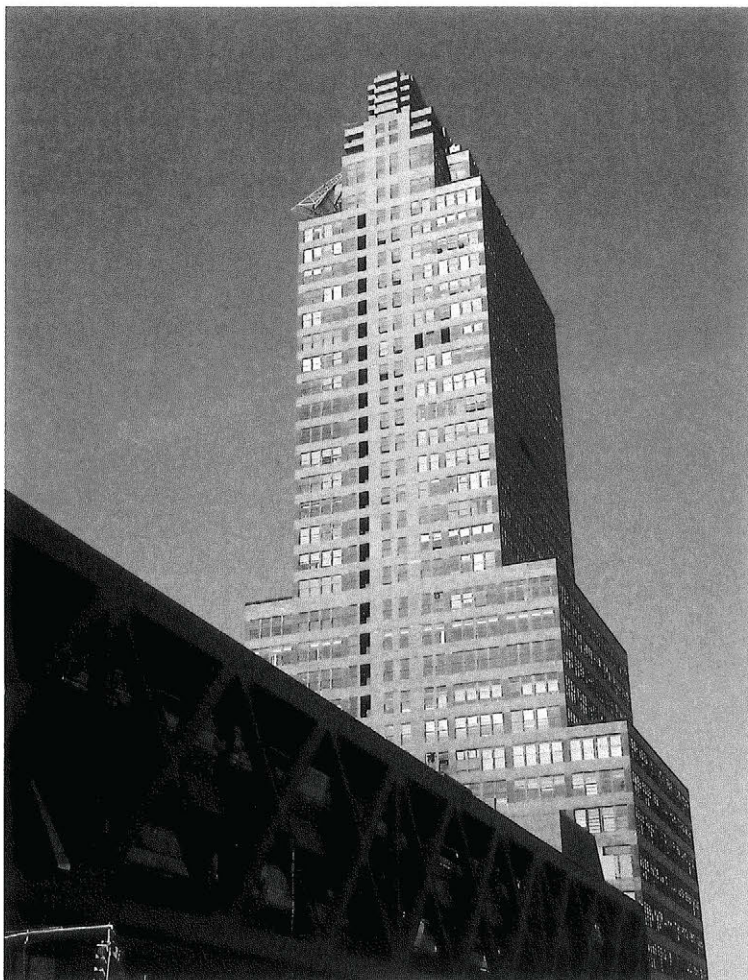
En 1931, el proyecto de la pequeña torre *McGraw Hill* exhibía ya la maestría y personalidad que Hood era capaz de alcanzar en el uso de un lenguaje definitivamente afín a la revolución europea. Así, la brillantez caligráfica de este edificio hizo que haya figurado casi siempre, y desde un principio, en todas las obras de historia general de la arquitectura moderna. Esto es, en las de la historiografía clásica, escrita por los críticos contemporáneos a los grandes Maestros del Movimiento Moderno, que mitificaron sus obras como epifanía de una «buena nueva».

El *McGraw Hill* de Hood fue saludado por estos autores con una alegría del mismo matiz de la de quien encuentra un converso, pionero en territorio de misión, siendo suficiente para ellos la fidelidad y la exquisita contribución al lenguaje nuevo, y sin que se tuviera así en cuenta que conservaba el perfil escalonado propio de la ciudad como un residuo histórico, tributo hacia aquélla.



*Daily News Building* (Nueva York, 1930), de R. Hood y J. M. Howells. Detalle

*McGraw Hill Building* (Nueva York, 1931), de R. Hood



La habilidad de Hood y su capacidad de reacción ante los nuevos tiempos es, en la obra, manifiesta, demostrando con ella, paradójicamente, cuánto lo moderno podría interpretarse como un simple lenguaje más; como un «vestido» con el que concretar la imagen de un contenedor abstracto al que podía dársele el volumen que se deseara. Esto es, que la forma de la torre era para Hood, en gran modo, convencional, y no menos arbitrario su lenguaje, procediendo así de un modo directamente opuesto al pensamiento de la revolución moderna. Sin referirse directamente a Hood, un crítico americano comentaría con desaliento, años más tarde, que lo que había sido en la arquitectura europea toda una filosofía del edificio y del proyectar, quedaba convertida, al cruzar el Atlántico, en mero «estilo» instrumental, en mero lenguaje.

Pero detectar esta realidad no debería haber significado el desprecio por los contenidos proyectuales que los profesionales de la ciudad habían ido acumulando, como así se hizo: la arquitectura moderna de la revolución europea fue apoyada por las voces críticas más autorizadas hasta que, después de la segunda guerra, sustituyó por completo a la tradición moderna de la metrópoli americana.

La condición pragmática, ecléctica y versátil, de Raymond Hood, unida a sus evidentes dotes profesionales, le hizo capaz de representar a lo largo de su carrera los diferentes arquetipos formales de rascacielos, en los que tan sólo ha de hacerse la salvedad de tratarse en algunos casos de torres de poco tamaño.

Así, en Chicago, dejó una brillante muestra del arquetipo neogótico, bien representativo incluso en su excesiva superficialidad; en el *Radiator*, y ya en Nueva York, construyó con originalidad y brillantez el ideal de Saarinen (mientras su socio Howells, justo es recordarlo, lo hizo a su vez en el *Panhellenic Hotel*). Con el *Daily News Building* ensayaron ambos la mayor libertad tanto volumétrica como figurativa que planteaban los edificios más grandes si se tomaba la decisión de prescindir de la idea tradicional de torre. Y con el *McGraw Hill Building* ingresó, al menos aparentemente, en el Estilo Internacional. Su posterior participación en el *Rockefeller Center* completa la cualidad de proyectista representativo de su propia cultura.

**2. 7. LOS GRANDES RASCACIELOS DE LA ÉPOCA DE LA DEPRESIÓN: EL CHRYSLER BUILDING, EL EMPIRE STATE BUILDING Y EL ROCKEFELLER CENTER.**—Tanto por su tamaño e importancia en el perfil de la ciudad como por su acierto formal han de destacarse tres realizaciones del máximo interés. Estas constituyeron lo más intenso del momento más maduro de la construcción de Manhattan; esto es, cuando se realizaba una experimentación más propia y original de la ciudad en la realización de los edificios en altura. Dicho ello tanto en el sentido de prescindir del historicismo como de admitir de la arquitectura europea tan sólo algunos elementos de su lenguaje, tal y como ya vimos en algunos otros ejemplos.

Pero supusieron también el *culmen* de la competición por la máxima altura, cuestión que después de estas realizaciones dejará de tener sentido, ya que no lo tenía en el aspecto financiero, sino tan sólo en el prestigio que una tal emulación había significado.

**2. 7. 1. El Chrysler Building, una de las obras maestras del siglo.**—El más antiguo de ellos, y cuyo proyecto se inició en 1929, es el *Chrysler Building*, del arquitecto **William van Alen**, construido



*Chrysler Building* (Nueva York, 1929),  
de William van Alen





Detalle del *Chrysler Building* (Nueva York, 1929), de William van Alen

como sede de la empresa de su nombre y pretendido por ella como un edificio de afinada calidad de diseño y de realización. Su interés por alcanzar la máxima cota de altura hasta entonces lograda se vio acompañado, pues, por una ambición no menor en cuanto a su cualificación arquitectónica, y ello tanto en lo que hace al perfil sobre la ciudad como a todos sus detalles exteriores e interiores.

El proyecto, insistentemente estudiado, pasó por varias fases en las que se fue elaborando y modernizando su silueta y ampliando su altura, pues estaba llamado a ser visto en su escala media, como unidad formal completa desde distancias no muy lejanas. Partía el mismo de una concepción de volúmenes tradicional, la que fue casi canónica y ya varias veces referida: aquella que dispone una base mayor y que, mediante escalonamientos, se transforma en una torre. En este aspecto carece de originalidad, y tan sólo ha de destacarse cómo la torre parte el cuerpo basamental por dos de sus lados, dando así la sensación de que se inicia desde más abajo.

Fue la coronación, en forma de compleja flecha configurada por escalones curvos en las cuatro caras, la que caracterizó poderosamente al edificio al individualizarlo de modo extremo y darle así una imagen muy pregnante por la que será universalmente conocido. Pero la elegancia de su silueta procede asimismo del fuste de la torre, muy esbelto y de base cuadrada, que trata el centro de sus lados con una sucesión vertical de huecos y acentúa expresivamente las esquinas con dilatados huecos horizontales. Estos recursos habían sido empleados hasta entonces con excesiva timidez, siendo imitados luego por los edificios de apartamentos frente al Central Park que hemos citado y, más hábilmente, por el *McGraw Hill Building*.

A la conseguida imagen contribuyó también notoriamente el modo en que la cuadrada torre enlaza con la original coronación, perdiendo el volumen de las esquinas al tiempo que lo acentúa, o recupera, por medio de las gigantescas pseudogárgolas, de forma que el plano frontal de la cara de la torre se prolongue hasta rematar en curva e iniciar la flecha.



*Empire State Building* (Nueva York, 1929-1931),  
de Shreve, Lamb & Harmon

El atractivo formal del resultado fue, y sigue siendo, evidente, suponiendo así uno de los puntos más culminantes —acaso el más valioso— de un modo ecléctico, a la manera propiamente neoyorquina, de concebir el edificio gigantesco: estructuración tradicional del volumen, composición académica de los planos, y mezcla de los lenguajes expresionista, Art Déco y funcionalista, alcanzando en ello la expresión estética quizá más alta. El extremado cuidado puesto en el diseño y construcción de todas sus partes y detalles —en los que se hace de la perfección un empeñado objetivo— en el magnífico *lobby*, en los vestíbulos de ascensores, etc., lo cualificaron de modo completo, haciendo de este rascacielos una de las obras maestras del siglo.

2. 7. 2. *El símbolo de Manhattan: el Empire State Building.*—El *Empire State Building*, de **Shreve, Lamb & Harmon** (1931), fue un edificio construido como un negocio propio de la época de la depresión, después del famoso *crac* económico del año 1929; esto es, no para la sede de una firma, sino para aprovechar comercialmente el hecho de construir cuando casi nadie lo hacía. Superó la cota de altura del Chrysler y permaneció durante mucho tiempo siendo el edificio más alto del mundo (después lo fueron la *Sear's Tower*, en Chicago, y, en cuanto a Manhattan, los *World Trade Center*).

También de volumen tradicional, y recogiendo incluso la matriz formal de las propuestas de Saarinen, su acierto consistió sobre todo en vencer el problema del enorme tamaño con su atractiva y pode-

*Detalle del Empire State Building, de Shreve,  
Lamb & Harmon*



rosa silueta, perfectamente adecuada a su escala, y al papel formal que le tocó cumplir para llegar a ser, como pretendía, el símbolo mismo de la ciudad.

Como si fuera la torre de la catedral, que Manhattan no tenía a su misma escala, el edificio logró presidir la metrópoli con su enorme y noble mole, de reflejos plateados y azules, y de una composición radicalmente ascensional que parece velarse, frecuentemente, entre la bruma de la ciudad. Tanto la media como la larga distancia, en las que el edificio se percibe como forma completa, son de una calidad excepcional, constituyendo una imagen de gran fuerza emblemática y de enorme interés plástico.

La base se había dispuesto como un escalonamiento de rápida transición hacia la torre, y ésta inicia su remate muy arriba, como complaciéndose en la dilatación del fuste —de modo parecido a como las obras de Hood y el Chrysler ya lo hacían—, y preparando así la base para la flecha y la antena. Sus cortes son bruscos, afacetados y secos, y, con ellos, su escalonamiento y gradación resultan perfectos para la ambición formal, noble y fuerte, que se perseguía.

Fue un edificio barato para sus inmensas dimensiones, y, así, el diseño y la construcción del detalle no fueron tan cualificados como los del Chrysler, como correspondía a un edificio de negocio, aún más grande y realizado en época de crisis, habiendo llevado su esfuerzo sobre todo a la cualidad de su imagen paisajística, de edificio a gran escala. En ello alcanzó una indudable fortuna.

Pero el somero análisis formal de estos dos importantes edificios nos ha permitido comprobar, una vez más, y en aparente paradoja, cómo el proyecto de un rascacielos no se caracterizaba tanto por los complicados problemas técnicos que incluía, cuanto por el éxito en resolver el tema formal que su gran escala significaba, pues dichos problemas técnicos quedaban del todo subordinados a aquél, no ofreciendo contenido arquitectónico alguno por sí mismos. La estructura, por medio de una simple retícula, hacía posible la existencia de un volumen previo. Pero éste se había planteado ya como una forma lógica, en su escala, para que, a partir de ella, los problemas técnicos tuvieran escasas incertidumbres.

Ya vimos que, como en la arquitectura antigua, la forma previa venía dictada por una lógica de la estabilidad: decrecimiento hacia arriba y simetría, lo que era en realidad innecesario para una estructura de acero, pero que ayuda en ésta a concebirla de un modo más convencional o menos sofisticado. El sentimiento sobre la forma se cuidaba de mantener esta precaución, pero buscaba una analogía: se refiere a un arcano de torre, con evocaciones bien diversas, y convierte el problema, en gran modo, en una cuestión puro-formal, casi escultórica.

Lejos se estaba, pues, del pensamiento propiamente moderno, aun cuando se aprovechara tantas veces parte de su lenguaje, pues éste quería relacionar estrechamente forma y estructura de un modo bien distinto. En el propio Estados Unidos trabajaba F. L. Wright, que valoraba más aún que la arquitectura europea esta importante y, para él, *orgánica* relación.

Pues la torre, para los arquitectos modernos, será resultado de un planteamiento mucho más conceptual, configurando su forma en cuanto expresión de su propio constituirse como construcción física y como disposición. Pero tales ideas no intervendrán en Estados Unidos de forma plena, y a pesar de Wright, hasta que los propios arquitectos europeos las ejerzan allí mismo, una vez finalizada la segunda guerra mundial.

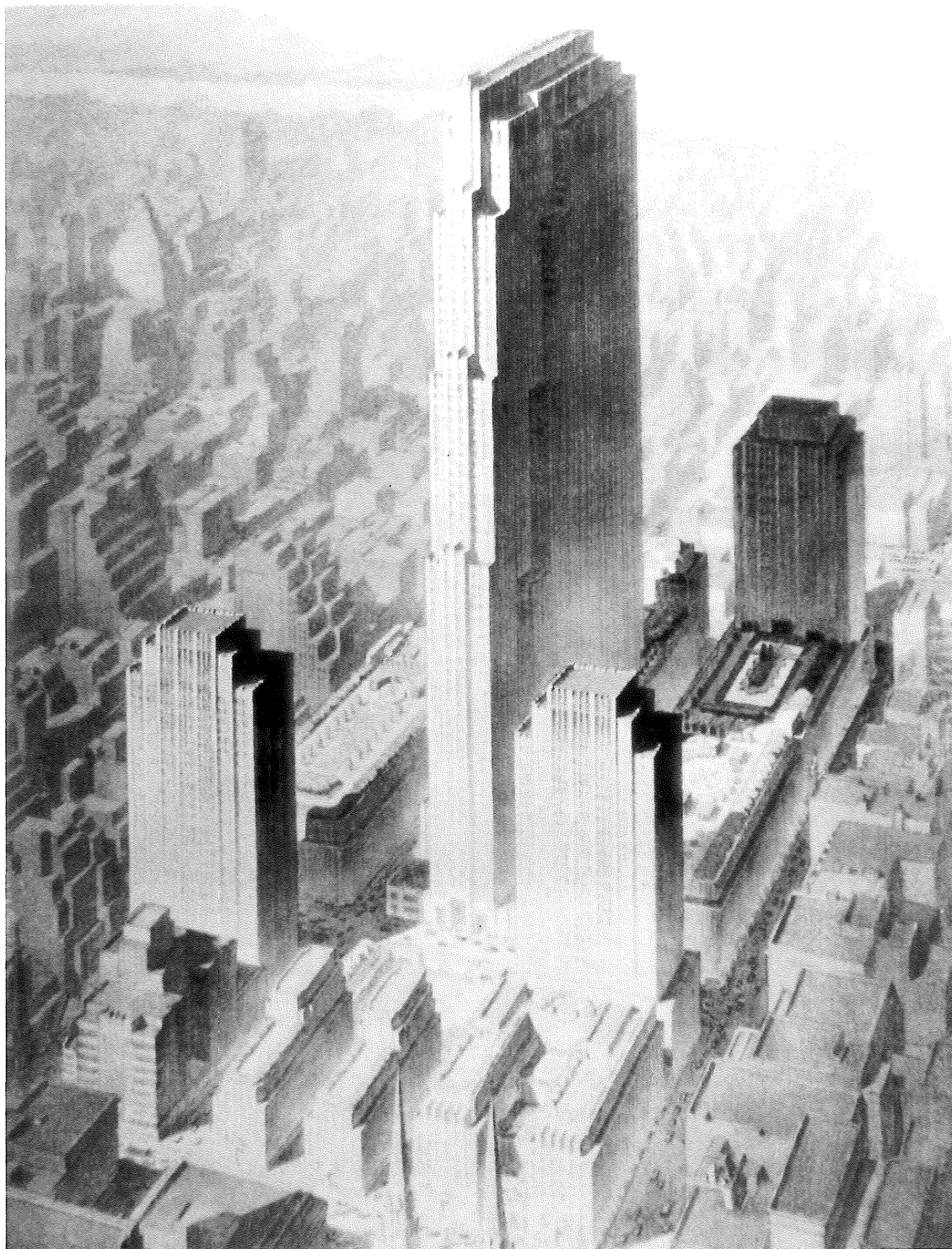
2. 7. 3. *Un conjunto excepcional: la cualificada y dilatada creación del Rockefeller Center*.—El gran conjunto del *Rockefeller Center* fue una obra por completo excepcional tanto por su tamaño y complejidad, pues ocupa varias manzanas y trasciende el caso del simple rascacielos, como por la independencia y singularidad de sus instrumentos proyectuales y por la gran calidad alcanzada al manejarlos. Ello lo convierte, sin asomo de dudas, en una de las operaciones arquitectónicas verdaderamente importantes y más significativas de la ciudad, lo que equivale a decir, casi, que de todo el continente, o de todo el mundo en el siglo xx. Representó una posición particular dentro de la modernidad, pues supuso una postura muy avanzada figurativamente, aunque no en contacto con el Estilo Internacional, sino dotado de un moderno criterio de simplicidad y pureza formal servido por recursos procedentes del academicismo novecentista y del Art Déco.

Proyectado por un numeroso equipo de arquitectos (fueron los principales **Reinhard & Hofmeister, Corbett, Harrison & Mc Murray y Raymond Hood & Fouilloux**), fue construido en 1932 después de un laborioso proceso de definición. Se inició con el programa de un gran centro terciario, presidido por un teatro de la Ópera y que ocupaba ya varias manzanas de Manhattan, cambiándose más tarde hacia una dotación más puramente comercial y de negocio, en la que el protagonismo de la ordenación fue asumido por la gran torre que, finalmente, caracterizó el conjunto. En su fase definitiva el equipo fue dirigido por Hood, relevado a su muerte por Wallace Harrison, el socio joven de la firma de Corbett, que ya había tenido una gran participación en el diseño. Hood y Harrison pueden considerarse así los autores más decisivos.

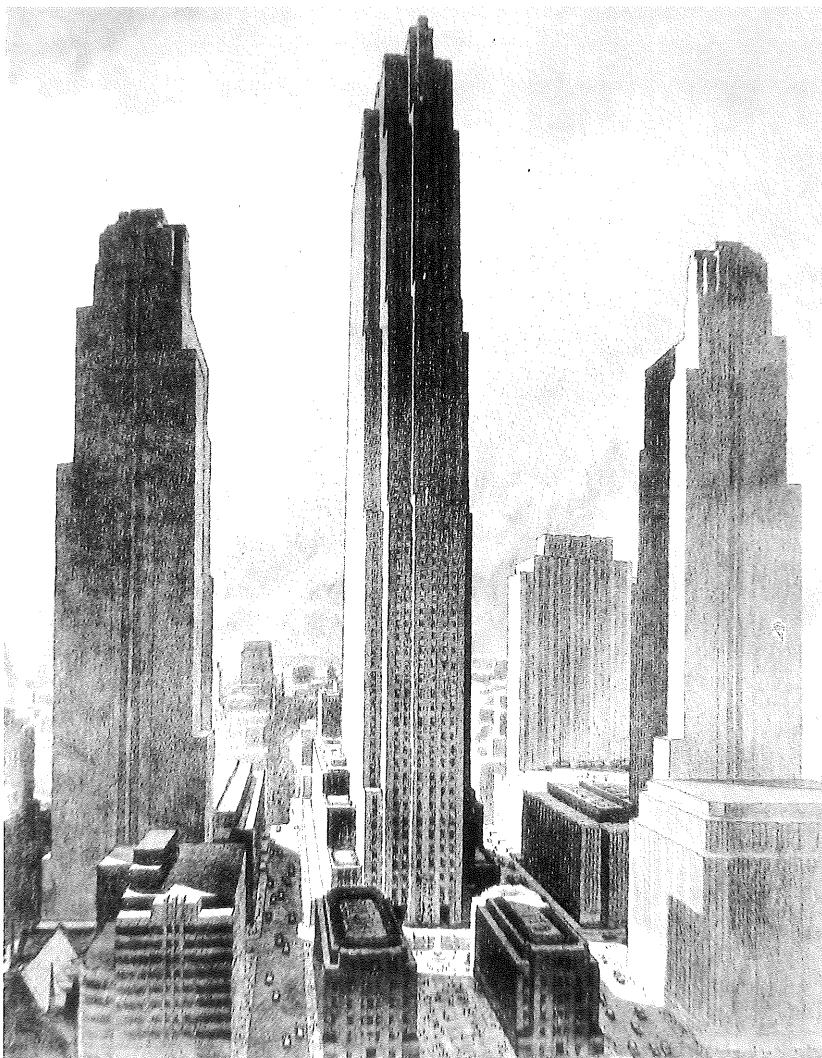
Pero el interés no se agota en las notables cualidades de esta gran torre central, de por sí suficientemente acentuadas para definir al bautizado como *RCA Building* como uno de los rascacielos mejores de la ciudad, sino que se aumenta notablemente a poco que se inicie el examen de todo el conjunto.

Ya desde el aspecto urbanístico el tema alcanza un interés notable. El proyecto, al actuar sobre varias manzanas, se planteó compatibilizar el respeto hacia la trama reticular del plano de Manhattan





*Rockefeller Center* (Nueva York, 1929-1935). Dibujo aéreo del conjunto

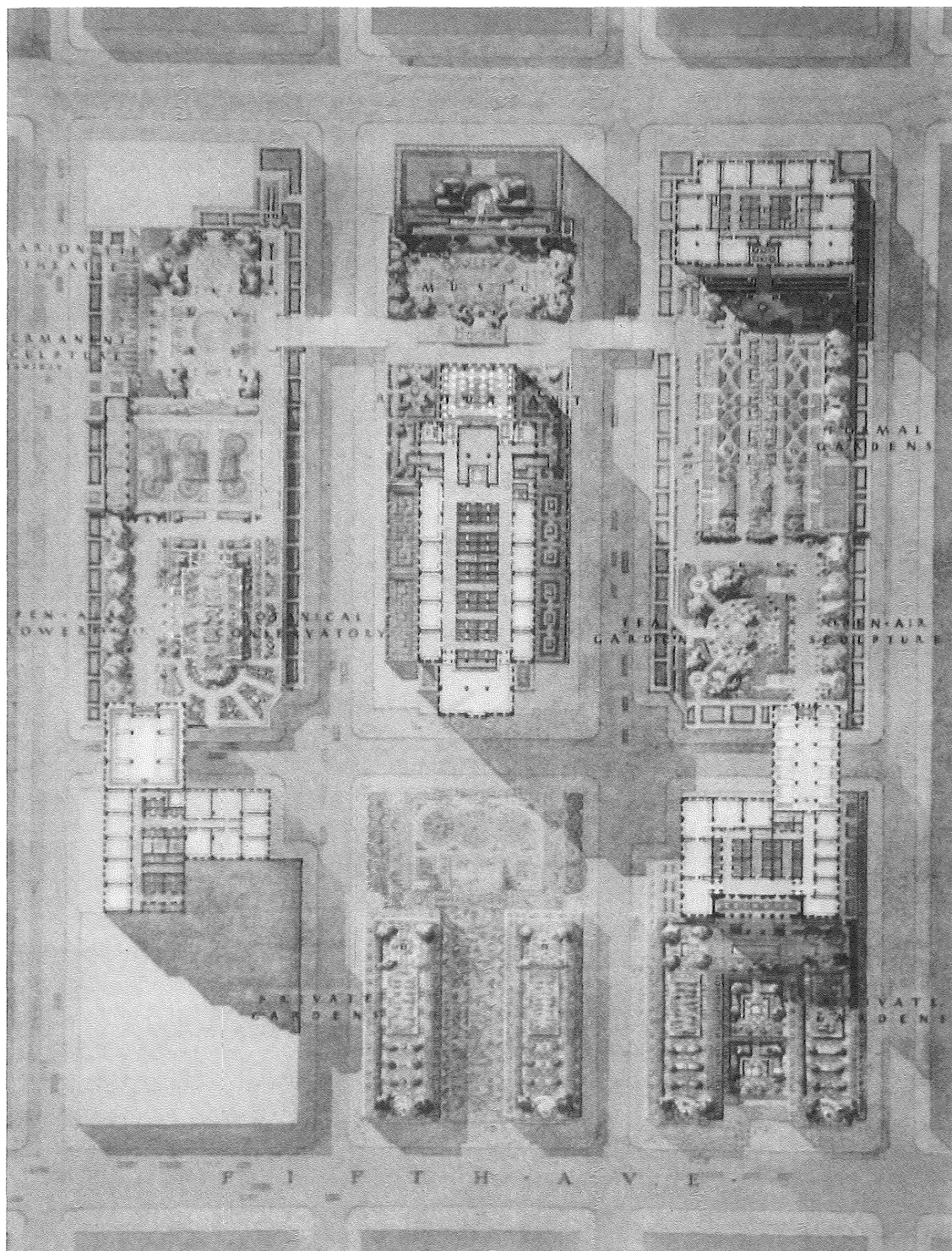


*Rockefeller Center* (Nueva York, 1929-1935). Dibujo aéreo del conjunto

con una ordenación no repetitiva, sino estructurada y jerarquizada. La existencia del *RCA Building* que debía presidir la composición del conjunto, se contrarrestó con la de otras torres menores y con la de edificios de baja altura, controlando así la densidad, y formando una colección de piezas diferentes con las que componer un conjunto arquitectónicamente organizado.

Este conjunto siguió así unas reglas urbanas de composición, que, si bien sutilmente, se revelan como derivadas de los criterios académicos vigentes aún en el siglo. Orientada esta composición mediante el *frente* de la misma que originan los edificios bajos situados en paralelo, el *RCA* la preside al fondo de una ordenación no del todo simétrica y flanqueada por los edificios de tamaño medio.

Esta configuración, ordenada y jerárquica, que presenta al *RCA Building* como el actor principal en un preparado y sutil escenario, operaba utilizando a su favor la profundidad de las manzanas, contaba con el volumen de los edificios colindantes para componer el orden de la totalidad y concretó cualificadamente la abstracta trama urbana. La compatibilidad entre la condición continua de la retícula del plano de la ciudad y la conversión de un sector de la misma en una *parte orgánica*, que, en un punto, desmiente y estructura el azar habitual de la ciudad del *laissez faire*, es tan conveniente para los valores de ésta como notoriamente conseguida.



*Rockefeller Center* (Nueva York, 1929-1935). Planta del conjunto

*RCA Building*, edificio central del Rockefeller Center



Detalle del «lobby» del *RCA Building*



Detalle de una portada en el *Rockefeller Center*

Considerando aisladamente la torre principal, el *RCA Building*, es de notar cómo se adoptó para él una forma casi paralelepípedica y enormemente estrecha, derivada directamente de las dimensiones absolutamente desiguales de la manzana y sin concesión alguna a las convenciones profesionales. Pero, conscientes sin duda sus autores del papel formal del gran volumen y de la importancia de sus distintos perfiles, éste fue sutilmente *tallado* en sus extremos y terminaciones, matizados sus volúmenes mediante ligeros y precisos escalonamientos, texturados sus planos de fachadas, hasta llegar a ser un poderoso «menhir», de forma simple y, al tiempo, rica; esto es, consiguiendo, con escasísimos gestos, una expresiva y muy satisfactoria imagen.

Tanto el grafiado vertical de la composición como la calidad, delicadeza y simplicidad de los detalles se extienden hacia todo el conjunto, contribuyendo a hacer de él el ejemplo más moderno, propio y sobresaliente de la construcción de Manhattan hasta la segunda guerra europea (cetro si se quiere, y para ser fiel a lo dicho, compartido con los dos edificios anteriores). Supuso —o supusieron— tanto el *culmen* definitivo como el final de este modo propiamente neoyorquino de entender los edificios en altura, si bien el *Rockefeller Center* añadió todavía el valor de haber incorporado una importante colección de relieves escultóricos y de detalles artísticos añadidos cuya calidad y cuya perfecta integración con la arquitectura hacen de él un producto todavía más estimable.

**2. 8. UN NUEVO TIEMPO.**—La actividad de proyectar edificios en altura aprovechando las posibilidades de las nuevas técnicas, y de concebir su forma en la preocupación plástica de la gran escala, conscientes de la arbitrariedad que esta forma suponía, fue una cuestión que ocupó asimismo a los arquitectos europeos, si bien éstos no vieron nunca sus proyectos realizados, emprendiéndolos incluso, casi siempre, como una investigación arquitectónica pura y propia, muy lejos, por lo tanto, de las circunstancias estadounidenses.

Del interés que, no obstante, alcanzó el tema en la cultura europea dan prueba los ejercicios expresionistas proyectados sobre todo para Berlín, o el famoso y concurrido Concurso para el *Chicago Tribune*, ya tan repetido aquí, y en el que arquitectos europeos y americanos, dando fe en su conjunto de la arbitrariedad inherente al tema, dibujaron un enorme elenco de rascacielos posibles.

En 1932 se celebró en Nueva York la exposición sobre el *International Style*, con la que el crítico H. R. Hitchcock y el arquitecto P. Johnson —que publicaron el libro del mismo título y acuñaron con él la expresión que haría tanta fortuna— dieron a conocer la arquitectura de la revolución europea como un espejo en el que los arquitectos estadounidenses deberían mirarse.

Con ello se erigieron como profetas de un nuevo tiempo, el que corresponderá en los Estados Unidos a la posguerra, pues el citado estilo no se consolidará hasta que arquitectos como los alemanes Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe, por nombrar a los más importantes de entre los emigrados a raíz de la hegemonía nazi, lo practiquen allí directamente.

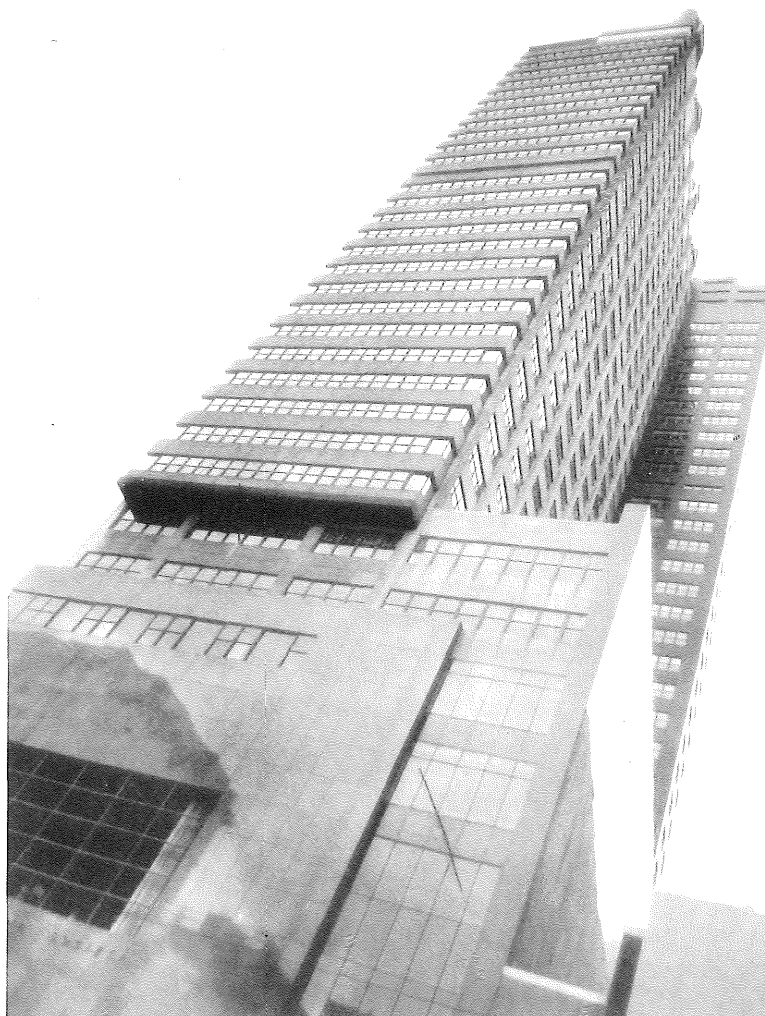
Puede hablarse, sin embargo, de un antecedente norteamericano en el tema de los edificios en altura, el *Savings Fund Society Building* (1932, de G. Howe y W. Lescaze), ejemplar altamente cualificado construido en Filadelfia, y que puede considerarse con más propiedad como el ejemplo importante de esta época más cercano al espíritu del Estilo Internacional.

Pero es que **William Lescaze** (Ginebra, 1896-1968) no era norteamericano; fue estudiante de arte en Ginebra, de 1910 a 1915, viviendo de cerca las producciones cubistas y dadaístas, y practicando con insistencia la pintura hasta el punto de que, mucho después, era conocido en Estados Unidos (en Cleveland, Ohio) más como artista que como arquitecto. Siguiendo a Karl Moser, que rompió con la continuidad de la tradición arquitectónica *Beaux-Art* e ingresó como profesor en el Instituto Técnico Superior de Zurich, Lescaze fue a estudiar allí en 1915, titulándose en 1919. Aunque según una versión todavía algo tradicionalista, Moser influyó en él a través de su aproximación relativamente modernizada y de carácter racional.

Trabajó posteriormente en París con Henri Sauvage, y por consejo de su maestro Moser emigró a Estados Unidos en 1920. Fue, con Saarinen y Neutra, uno de los primeros en dar a conocer en Estados Unidos la arquitectura moderna europea. Se asoció en un principio con **G. Howe**, con quien realizó el *Savings Fund Society Building*.

Practicó con fortuna el diseño interior y de mobiliario y construyó algunas casas unifamiliares racionalistas de bastante interés, así como algunos edificios administrativos y de servicios, como el *Plant Administration Building*, para la Kimble Glass Company (Vineland, New Jersey, 1936-1937), o el *Columbia Broadcasting System, Station KNX* (Hollywood, California, 1936-1938). Para la Feria Mun-

*Savings Fund Society Building*  
(Filadelfia, 1932), de G. Howe y  
W. Lescaze



dial de Nueva York de 1939 construyó el brillante *pabellón Aviation Building* y el *pabellón de Suiza*. Su ejercicio continuó en una manera moderna, generalmente miesiana, con edificios administrativos en Washington y Nueva York, ya en los años cincuenta y sesenta.

\* \* \*

Fue en todo caso a partir de entrados los años treinta cuando la cultura arquitectónica estadounidense aceleró su renovación, que si bien quedó reducida sobre todo a proyectos en cuanto a los edificios en altura y en estos mismos años, apareció con mayor operatividad en otros temas.

Esto es, la cultura arquitectónica estadounidense avanzó mucho enseguida; pero el precio del progreso que significaba el hecho de abrazar la revolución moderna era, probablemente, demasiado alto. Pues, al menos en el caso de los rascacielos, suponía abandonar su poderosa y elaborada tradición propia, dejándola, rica y lograda, mucho más madura que la europea, al borde del camino.

Pero así se produce la historia, cuyos episodios marginados se toman, no obstante y a menudo, curiosas venganzas. Por eso no debe extrañarnos que cuando, en las últimas décadas del siglo xx, desgastado estéticamente el concepto propiamente moderno del rascacielos, los grandes profesionales y



firmas que construyeron torres en Estados Unidos y en otras partes del mundo, desarrollaran en ellas una nueva sensibilidad propia. O no tan nueva, en realidad, pues parece que no tuvieran otro remedio que volver su vista hacia Chicago y, sobre todo, hacia Manhattan, surgiendo posibilidades contemporáneas de la fuerza de los tipos formales y de la tradición originalmente norteamericanos. Su imponente y actual presencia impide, en todo caso, olvidarlos.

La cultura arquitectónica moderna verdaderamente estadounidense continuó con más propiedad en otros autores. En el caso de la obra de Frank Lloyd Wright se había producido ya un giro bien considerable, que se inició en el final de los años veinte y se reflejó en temas tan tempranos como el proyecto de la *torre de St. Mark* o el *edificio de la compañía Johnson*. La arquitectura de Wright supuso una posición de extrema vanguardia en esta segunda etapa, incluso frente a la arquitectura europea, en la que ya, como es sabido, había llegado a influir notoriamente con anterioridad.

Pero este asunto se sale por completo del que hemos tratado, sobre todo al aludir a un autor que representó precisamente, en muchos aspectos, lo contrario que los profesionales que lo protagonizaron, destacándose con mucha claridad por haber desdeñado la construcción, convencional o moderna, de la vieja metrópoli.